



**HAL**  
open science

## Les images du serpent d'Église en France : caractéristiques, usages, symbolismes.

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Les images du serpent d'Église en France : caractéristiques, usages, symbolismes..  
Musique, images, instruments, 2013, 14, pp.8-31. halshs-00867903

**HAL Id: halshs-00867903**

**<https://shs.hal.science/halshs-00867903>**

Submitted on 22 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



1. Léonard GAULTIER (1561 ?-1641 ?), Frontispice pour *Les CL. Pseauxmes de David et les X. Cantiques, Insérés en l'Office de l'Eglise. Traduits en vers françois par M<sup>r</sup> Michel de Marillac*, Paris, Edme Martin, 1625, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8°T982.

# *Les images du serpent d'Église en France : caractéristiques, usages, symbolismes*

Florence Gétreau

Volny Hostiou est le premier à avoir consacré une étude sur le serpent dans laquelle il avait mentionné un nombre conséquent d'images<sup>1</sup>. La présente contribution est l'occasion d'approfondir l'analyse de ces documents, d'élargir le corpus à des types d'œuvres non encore évoquées (par exemple des reliefs de pierre ou en bois doré) et à s'interroger sur la valeur symbolique de ces représentations.

Parmi les aérophones, le serpent est sans doute l'un des instruments les moins représentés dans les sources visuelles<sup>2</sup>. En effet, sa morphologie encombrante et sa tenue de jeu peu élégante n'incitent pas les artistes à l'intégrer dans leurs compositions. Il est tout d'abord trop volumineux pour être associé à d'autres instruments dans les natures mortes, et les musiciens qui l'utilisent, pour les mêmes raisons, ne sont pas particulièrement gracieux, si bien qu'ils sont rarement visibles dans les scènes de genre.

En guise d'introduction, mais sans rentrer dans le débat sur les origines italiennes du serpent, puisqu'elles sont évoquées dans le présent volume dans plusieurs contributions, il n'est pas inutile de rappeler qu'en 1664 le D<sup>r</sup> Paolo Maria Terzago publia la première édition en latin du catalogue du

Museo Settala de Milan<sup>3</sup>. Il y décrit le « *Serpens harmonicus, quorum usus olim galliae familiaris* » (« *Un serpent harmonieux dont l'usage est depuis longtemps familier chez les Français* ») et renvoie à l'*Harmonie universelle* de Mersenne. On ne sait si c'est pour cette première édition ou pour la seconde, traduite en langue italienne par Pietro Francesco Scarabelli<sup>4</sup>, que Carolus Gallutius fut chargé de préparer des planches d'instruments pour lesquelles quatorze dessins (signés cinq fois de son nom et deux fois « *Carolus a Sole* »), apparemment jamais gravés, ont été heureusement conservés et sont visibles aujourd'hui à la bibliothèque Estense de Modène.

L'une des planches représente le n° 17 du catalogue en langue italienne, décrit comme « *Un très grand serpent de deux aunes de hauteur et à l'extrémité large presque d'un empan, qui fait une basse tellement éclatante qu'il semble mettre les murs des chambres et des églises en mouvement* »<sup>5</sup>. Il s'agit d'un modèle fort proche de celui que Mersenne fit graver dans son ouvrage. D'ailleurs Carolus Gallutius semble s'être inspiré de deux détails fort pédagogiques réalisés

1. Volny HOSTIOU, « Le serpent dans les églises françaises : parcours historique et iconographique », *Musique-Images-Instruments*, 8, 2006, p. 139-152.

2. On peut facilement s'en rendre compte en consultant la base de données de l'IRPMF, *Euterpe, la musique en images* administrée jusqu'en 2012 par Nicole Lallement (<http://www.irpmf.cnrs.fr/bases-de-donnees/euterpe/>), celle du Répertoire international d'iconographie musicale (RIdIM) bureau allemand, Bayerische Staatsbibliothek (<http://www.ridim-deutschland.de/>) ou celle du Répertoire d'iconographie de la musique ancienne à Bâle RIMAB ([www.rimab.ch](http://www.rimab.ch)).

3. Manfredo SETTALA et Paolo Maria TERZAGO, *Museae Septalianum Manfredi Septalae Patritii mediolanensis industrioso labore constructum: Pauli-Mariae Terzagi [.].geniali laconismo descriptum [...]* Dertonae, Typis Filiorum qd. Elisei Viola, 1664.

4. Museo, *Ò Galeria / Adunata dal sapere, e dallo studio / Del Sign. Canonica / Manfredo Setalla / Nobile Milanese, Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Colleg. Paolo Maria Terzago. Et poi in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli. Dottor Fisico di Voghera, & dal medemo accresciuta [...]*, Tortona, 1666.

5. Voir Frank P. BÄR, « Le Museo Settala à Milan au XVIII<sup>e</sup> siècle : une collection d'instruments de musique à l'esprit français », *Musique-Images-Instruments*, 2, 1996, p. 58-87. Reprod. fig. 6.





2. Pierre MIGNARD (1612-1695), *La Gloire Céleste*, fresque, 1663-1666, Paris, Église du Val-de-Grâce, , détail du groupe d'anges chantant et jouant des instruments.

par le graveur de Mersenne : le détail de profil de l'embouchure et d'une petite partie de son cuivret, et d'autre part le détail de la même embouchure, vue cette fois de face, également détachée du corps de l'instrument. Gallutius propose un dessin plutôt linéaire avec des ombres donnant le relief et des trous de jeu fort peu développés. Mais ce qui fait le prix de son dessin, c'est que le serpent, comme son embouchure, sont suspendus séparément à une paroi avec un clou et un lacet extrêmement suggestifs. Si anecdotiques soient-ils, ils nous aident très efficacement à visualiser la véritable ambiance du cabinet d'instruments de Manfredo Settala, avec ses panoplies d'instruments très prosaïquement accrochées verticalement et sur les murs de sa galerie.

Confirmant l'usage courant du serpent dans le culte en France, le frontispice gravé par Léonard Gaultier (1561 ?-1641 ?) <sup>6</sup> pour *Les CL. Pseaumes de*

6. Emmanuelle BRUGEROLLES et David GUILLET, « Léonard Gaultier, graveur parisien sous le règne de Henri III, Henri

*David et les X. Cantiques, Insérés en l'Office de l'Église*, traduits en vers français par M<sup>re</sup> Michel de Marillac et publié à Paris chez Edme Martin en 1625, apporte, à notre connaissance, la plus ancienne représentation de l'instrument que nous puissions trouver en France. Dans cette page de titre, il est présenté dans un trophée réunissant plusieurs instruments dont un cornet basse ou ténor et un dessus de cornet (fig. 1). Un exemplaire de ce volume appartenant à Marie de Médicis, fait maintenant partie de la collection Dutuit au musée du Petit Palais à Paris <sup>7</sup>, tandis que d'autres sont conservés à la Bibliothèque nationale de France.

IV et Louis XIII », *Gazette des Beaux-Arts*, 135, 2000, p. 1-24. Voir aussi Le référentiel des autorités Sudoc ([www.idref.fr/029215471](http://www.idref.fr/029215471)) qui recense une part importante de sa production comme auteur, graveur, illustrateur, imprimeur et éditeur commercial.

7. Voir *Marie de Médicis : un gouvernement par les arts*, cat. exp., Château de Blois, 29 novembre 2003-28 mars 2004, Paris, Somogy, 2003, p. 223-224, n°92. Reprod.



3. Atelier des frères PIETTE, *Ange jouant du serpent*, statuette en bois ornant le buffet de l'orgue Notre-Dame de Saint-Omer, 1717.

### *Le serpent céleste et le chérubin serpentiste*

Il faut ensuite attendre les années 1660 pour trouver de nouvelles représentations du serpent, aussi bien dans les grands décors plafonnant que dans le mobilier d'église. L'impressionnante voûte du dôme de l'Église du Val-de-Grâce est peinte entre 1663 et 1666, années durant lesquelles Manfredo Settala, comme nous l'avons vu, fait imprimer le catalogue de sa collection où figure un serpent français. Pierre Mignard (1612-1695) réalise au Val-de-Grâce l'un de ses chefs-d'œuvre<sup>8</sup>. Impossible à appréhender

8. Claude MIGNOT, « L'église du Val-de-Grâce au faubourg Saint-Jacques de Paris : architecture et décor (nouveaux documents. 1645-1667) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1975/1976, p. 101-136 ; *Le Val-de-Grâce : l'ermitage d'une reine*, Paris, CNRS Éditions, 1994. Voir aussi Simon P. MAZIÈRE DE MONVILLE, *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du roy ; avec le poème de Millière sur les peintures du Val-de-Grâce et deux dialogues de M. de Fenelon {...} sur la peinture*, Amsterdam, La Compagnie, 1731.

dans le détail par les fidèles en raison de sa hauteur, la voûte comporte pourtant un ange serpentiste, accompagnant différents chœurs vocaux avec plusieurs de ses congénères instrumentistes qui jouent du violon, et sur une autre partie de la coupole, de la flûte traversière, un orgue positif, un luth, une lyre à l'Antique et une trompette (fig. 2).

Image idéalisée, plus symbolique que réaliste (si l'on considère le peu de précision morphologique de l'instrument, l'approximation de sa tenue et l'incohérence de ses proportions avec la taille de l'ange), elle indique en tout cas la fonction sacrée du serpent et la suavité de ses sonorités célestes qui rappellent les mignardises évoquées par le texte de Mersenne : « *Et l'on peut tellement en adoucir le son qu'il sera propre pour joindre aux voix de la Musique douce des chambres, dont il imite les mignardises, & les diminutions, qu'il peut faire de trente-deux notes à la mesure {...}* »<sup>9</sup>.

9. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636 ; reprint, fac-sim. avec une introduction de

Loin des lieux proches de la Cour, des chérubins serpentistes n'ont pas manqué de faire également écho aux usages des paroisses du royaume, sous la forme de statuettes ornant fréquemment leurs orgues. Dans celui de Notre-Dame de Saint-Omer, dont le buffet est sculpté en 1717 par les frères Piette, on observe ainsi deux figures d'anges l'un cornettiste, l'autre serpentistes (fig. 3). Un autre spécimen est exécuté autour de 1737 dans l'atelier du facteur Christophe Mouchérel (1686-1765 ?)<sup>10</sup> pour le buffet de l'orgue de la collégiale Saint-Salvi d'Albi. Ici, l'ange nu paraît au demeurant bien trop grassouillet pour tenir correctement son instrument (fig. 4). Il n'est en tout cas pas du tout unique de son espèce, comme le montre un autre chantier de ce même facteur<sup>11</sup>.

### *Le trophée du Graduel de Notre-Dame de Paris*

Pour découvrir les caractéristiques organologiques du serpent, l'absence de nature mortes (un genre pictural aux formats souvent très réduits au XVIII<sup>e</sup> siècle) est compensée par l'existence d'autres supports de représentation. Ils sont mis à profit par des artistes qui insèrent le serpent dans d'exubérants trophées où l'on peut l'observer plus en détail et le découvrir avec d'autres instruments, ce qui permet d'en déduire ses diverses fonctions musicales.

Le Graduel de Notre-Dame de Paris, aujourd'hui conservé au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France<sup>12</sup>, déjà mentionné dans ce volume par Cécile Davy-Rigaux et par Volny Hostiou<sup>13</sup>, constitue une source visuelle exceptionnelle pour notre propos. Au Livre III, *Gradualis de*



4. Atelier de Christophe MOUCHÉREL (1686-1765 ?), *Ange jouant du serpent*, statuette en bois décorant le buffet de l'orgue de la collégiale Saint-Salvi d'Albi, autour de 1737.

*tempore Ecclesiae Parisiensis pars III incipiens a dominica Resurrectionis usque ad festum Corporis Christi exclusive*, la Feria 2, au lendemain de Pâques, marque, comme le souligne justement Cécile Davy-Rigaux, la joie qui succède au Carême et à la Semaine sainte, et le retour de l'usage des instruments de musique<sup>14</sup>. Au folio 20, un magnifique bandeau d'instruments comportant deux serpents entrecroisés orne le haut du feuillet. Jean Fossard est probablement le copiste de la musique et du texte comme semble l'indiquer la mention « *manu et industria Joannis Fossard* » au folio 3. Les ornements en bandeaux sont d'Étienne Compardel comme l'indique le folio 2 : « *Compardel*

14. Voir la couverture du présent volume de *Musique-Images-Instruments* ; pour une vue d'ensemble du f° 20, voir le frontispice de l'article de Cécile DAVY-RIGAUX, « 'Jouer le plain-chant' : le serpent à l'unisson de la voix des chantres dans la France d'Ancien Régime ».

F. Lesure : Paris, Édition du CNRS, 1975, Livre cinquième, « Proposition XXIV », p. 281.

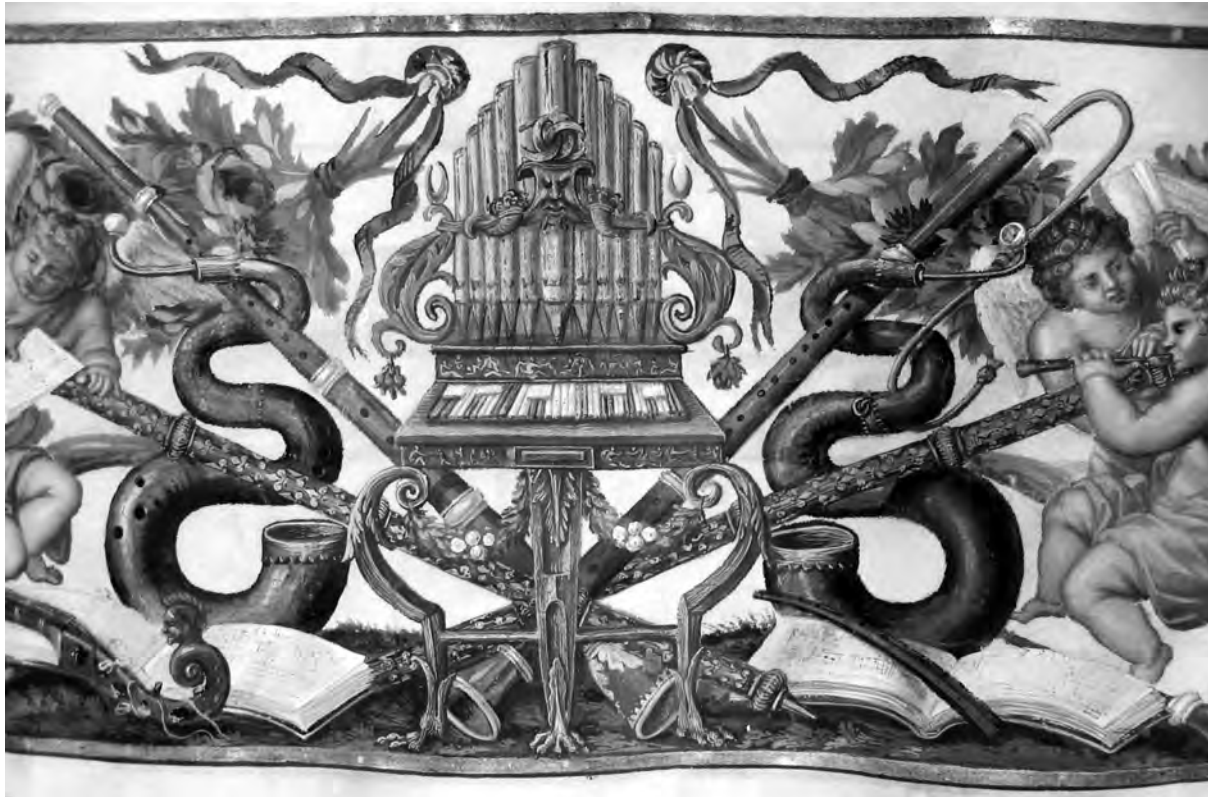
10. Christophe Mouchérel est l'auteur du *mémoire instructif pour faire les devis, desseins, plans, marches & réception des orgues*, Rodez, 1734. Ancienne collection Geneviève Thibault de Chambure. Paris, BnF, département de la Musique, Rés. Vmd. 53(1). Publié en fac-similé dans *Textes sur les instruments de musique au 18<sup>ème</sup> siècle*, Genève, Minkoff, 1972.

11. Il convient de citer cet autre orgue de Christophe Mouchérel à la cathédrale Saint-Just et Saint-Pasteur de Narbonne, construit de 1739 à 1741, lequel comporte par deux fois un motif d'ange serpentiste ; un autre exemple est constitué par le buffet sculpté par Melchior Verly pour l'orgue Claude Parisot construit en 1741 dans l'église abbatiale de Mondaye.

12. BnF, département de la Musique, Rés-Vma-ms-1412.

13. Voir leurs articles respectifs dans ce volume.





5a. Étienne COMPARDEL[LE], *Graduel de Notre-Dame de Paris*, 1669, gouache sur vélin, musée de l'œuvre de Notre-Dame de Paris, en dépôt à la Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Rés-Vma-ms-1412. Livre III, p. 30, vue de la partie centrale du bandeau.

*pinxit 1669* ». Sa biographie est assez bien connue : né à Leyde en 1640, on peut retracer son activité jusqu'en 1692. Dès 1670, il est membre de l'Académie de Saint-Luc, la puissante corporation des peintres, et il est élu vingt-trois ans plus tard membre de l'Académie de peinture. Il est « *peintre en mignature* » – c'est-à-dire qu'il travaille sur vélin à la gouache et représente notamment des fleurs et des oiseaux<sup>15</sup>.

Les lettrines de ce précieux graduel sont du calligraphe Étienne Damoiselet – comme l'atteste la mention « *necnon Stephani Damoiselet, litterarum capitalium titulorumque scriptoris* » présente au folio 3) – , maître d'écriture de Louis de France, actif

15. Il est l'auteur de deux ouvrages ayant appartenu au libraire de la bibliothèque du roi, J. J. de Bure, « Occupation de l'âme pendant le St. Sacrifice de la messe » et un « Recueil d'oiseaux », peints sur vélin. Sur ce dernier, une grande miniature signée Compardel représente le peintre peignant des oiseaux dans un jardin. Voir *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1897, p. 164.

entre 1652 et 1677. Il contribue au manuscrit de la *Rhétorique des Dieux* de Denis Gaultier en 1652<sup>16</sup>, et participe à l'élaboration des *Plans des forêts de l'Île de France* (1669) où les enluminures sont aussi d'Étienne Compardel<sup>17</sup>.

16. Denis GAULTIER, *La Rhétorique des dieux (recueil de pièces pour luth)*, ca. 1652. Fac-similé du manuscrit du Kupferstichkabinett [des Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz], Berlin, 78C12. Illustration d'Abraham Bosse, Robert Nanteuil et Eustache Le Sueur, édité par Damoiselet et Belluchau, Introduction par François Lesure, Genève, Minkoff, 1991. Sur Damoiselet, voir aussi François-Pierre GOY, « Antiquité et musique pour luth au XVII<sup>e</sup> siècle : les sources de l'iconographie et des arguments de la Rhétorique des Dieux », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, octobre 1995, p. 263-276. Voir aussi l'introduction biographique de François-Pierre Goy dans *Französische Lautenquellen des 17. Jahrhunderts mit Beteiligung von Notator B der « Rhétorique des Dieux »*, [...], *Werke von Denis und Ennemond Gaultier*, François-Pierre GOY, Andreas SCHLEGEL, Matthias SCHNEIDER (éd.), 2013, p. 12-13.

17. Étienne COMPARDEL, Plans des forêts, bois et buissons du département de la grande maîtrise des eaux et forests de l'Isle

Cet exceptionnel graduel a été commenté par différents auteurs<sup>18</sup>. Un premier regard entre le style des deux artisans ornemanistes permet de voir que les lettrines sont d'une relative maladresse quant au rendu des instruments, alors que le bandeau d'Étienne Compardel est d'une toute autre dextérité.

Sur une sorte de prairie d'Eden est disposé de manière symétrique et un peu artificielle un orgue positif plutôt fantaisiste, mais dont les fonctions symbolique (la musique sacrée), ornementale et compositionnelle sont fondamentales. Les deux bâtons cantoraux dorés et ornés de fleurs de lys sont l'attribut des chantres de cette église cathédrale. On remarque ensuite des livres de musique, un cornet à bouquin, deux bouquets liés d'un délicat ruban, composés d'énormes fleurs qui rappellent les anémones et les roses que l'on trouve à la même époque sur les tables d'harmonie de clavecins parisiens et sur les vélins du roi<sup>19</sup>.

Deux très grands hautbois, dont les pavillons sont assez maladroitement raccordés derrière le pilastre central de l'orgue, sont entrecroisés avec deux serpents (fig. 5a). Depuis les travaux de Vincent

Robin<sup>20</sup> on sait que ces très longs hautbois sont des basses de cromornes dont on peut découvrir les caractéristiques à la fois sur le frontispice du *Traité de la musette* de Borjon de Scellery, publié à Lyon en 1672<sup>21</sup>, et dans le *Notionnaire* de Garsault de 1761<sup>22</sup>. Ces basses de cromornes sont fort bien individualisées puisque l'une semble être en bois d'ébène, en trois corps à viroles d'ivoire ou d'os et munie d'un cuivret portant une anche à grosse ligature ; l'autre est dans un bois brun clair à quatre corps et viroles d'ivoire ou d'os. On remarquera que son pavillon est orné d'une bague à dents de loup en métal clair et de motifs de feuilles d'acanthe. Ce genre de décor rappelle indéniablement les motifs incrustés d'étain visibles par exemple sur le carton de Charles Le Brun (1619-1690), préparatoire à la tapisserie des Gobelins *Les mois : Avril ou le Château de Versailles*<sup>23</sup>. Cette tradition des incrustations d'étain restera vivace sur les grandes cornemuses du centre de la France pour lesquelles de nombreux spécimens de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sont conservés<sup>24</sup>.

Avant d'examiner les serpents, j'aimerais continuer à évaluer la capacité d'observation et de restitution de Compardel en me penchant sur les deux instruments à cordes disposés de part et d'autre de la composition : le luth et la basse de viole. Le premier (fig. 5b) est d'un réalisme frappant et correspond aux caractéristiques des si rares instruments conservés des années 1660-1670 : sa caisse est formée de

de France, Brie, Perche, Picardie et Pays reconquis / Les plans enluminés par Compardelle en [...]1668 et les tables écrites par E. Damoiselet, 63 feuillets de vélin, Paris, Bnf, département des Cartes et plans, GE DD-4728 (RES). Voir Collections de Louis XIV : dessins, albums, manuscrits, catalogue d'exposition, Roseline BACOU et Marie-Rose SÉGUY (dir.), Paris, musée de l'Orangerie, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1977, p. 249, N° 247.

18. Jean VEZIN, « Le graduel exécuté au XVII<sup>e</sup> siècle pour Notre-Dame de Paris », *Scriptorium. Revue internationale des études relatives aux manuscrits*, 1<sup>re</sup> année, vol. 1, fasc.1, 1946, p. 352-360 ; *Bulletin du bibliophile*, 1969, p. 84 ; *Revue d'histoire ecclésiastique*, 66/1, 1971, p. 257 (La décoration de l'ouvrage est due à Étienne Compardel [...], aidé de Léonard Blondeau pour le tracé des lignes et des portées ») et d'Étienne Damoiselet pour l'exécution des titres et initiales) ; *Archives de l'art français*, 26, 1984, p. 103 ; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur gegenwart*, hrsg. Von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig, E.A. Seemann Verlag ; reprint : Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992, t. 7/8, p. 283 ; Harry BLÄTTEL, *International dictionary : miniature painters, porcelain painters, silhouettists*, Munich, Arts & Antiques edition, 1992, p. 232 ; *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten*, begründet und mit herausgegeben von Günter Meissner, Munich, K.G. Saur Verlag, 1998, vol. 20, p. 467.

19. Aline RAYNAL-ROQUES, Jean Claude JOLINON, Monique DUCREUX, *Les peintres de fleurs. Les vélins du Muséum*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1998.

20. Vincent ROBIN, « Hautbois et cromorne en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Essai de clarification terminologique », *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, XXVIII, 2004, p. 23-36.

21. Charles-Emmanuel BORJON DE SCellery (1633-1691), *Traité de la musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre de soy-même à joüer de cet instrument facilement et en peu de temps*, Lyon, Jean Girin et Barthelemy Rivière, 1672 ; reprint, fac-sim. : Genève, Minkoff, 1972.

22. François-Alexandre-Pierre de GARSULT (1693-1778), *Notionnaire, ou Mémoire raisonné de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les connoissances acquises depuis la création du monde jusqu'à présent (...)*, Paris, G. Desprez, 1761. Planche XXXVI.

23. Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 108/4 et Paul, musée national du château de Pau, P. 2337 (Inv. 1896). Voir Bruce HAYNES, *The Eloquent Oboe. A History of the Hautboy from 1640 to 1760*, Oxford University Press, 2001, p. 33 et 34, Pl. I.14.

24. *Les cornemuses de George Sand. Autour de Jean Sautivet, fabricant et joueur de musette dans le Berry* (1796-1867), cat. exp., Musées de Montluçon, 22 juin 1996-7 octobre 1996, commissariat : Sylvie Douce de LA SALLE, Marie-Barbara LE GONIDEC, Jean-Jacques SMITH. Voir notamment « Boîtiers de cornemuses incrustées », p. 64-66.





5b. É. COMPARDEL[LE], *Graduel de Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, détail du luth.



5c. É. COMPARDEL[LE], *Graduel de Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, détail de la basse de viole.

neuf côtes<sup>25</sup> d'un bois dont les ondes sont visibles ; son manche porte les huit frettes habituelles, onze chœurs doubles et un chœur simple soit vingt-deux chevilles avec celle de la chanterelle sur une poulie, toutes en ébène ou en bois noirci. On remarquera la précision des huit frettes autour du manche et avec quel sens du détail Compardel a orné d'un ravissant nœud le cordon rouge servant à maintenir le luth dans le boutonnage de l'habit du musicien.

Quant à la basse de viole (fig. 5c), elle semble être construite dans un bois brun chaud qui rappelle les matériaux utilisés par Michel Collichon dans ses instruments conservés<sup>26</sup>. Elle est à six cordes. Son manche, son cordier et son tenon sont en bois noirci ou plaqué d'ébène. Le rendu des larges filets au bord de table (torsadés ?) et de fond est remarquable. L'archet en bois noir (bois de fer ?) présente un modèle court, arqué, à hausse coincée, fort intéressant et bien différent de celui qui apparaît dans les portraits de violistes de la génération de Marin Marais, avec son bouton contrepoids en ivoire<sup>27</sup>. Le cheviller, avec son extravagante tête d'iroquois, rappelle la fantaisie des têtes de viole de Collichon, dont les figures sont celles de Bacchus, d'un pirate ou d'un angelot. Enfin, la vue en perspective du chevalet est un cas presque unique dans la peinture française et qu'il constitue une source dont les luthiers d'aujourd'hui ne manqueront pas de s'inspirer.

Je me suis attardée sur tous ces détails car ils vont nous aider à apprécier maintenant les deux serpents représentés au centre du bandeau (fig. 5b). Leur présentation en croix et en symétrie permet de montrer l'instrument de face et de dos. On remarquera la large virole de laiton à bordure en dents de loup qui entoure et renforce le pavillon. Notons aussi la bague plate, disposée sur le deuxième pli, qui porte un anneau de soutien pour installer une

sangle. Enfin l'embout portant le bocal et l'embouchure non colorée (en corne ou ivoire ?) sont autant de détails très bien observés.

Cependant le savoir-faire de Compardel se ressent des contraintes liées au format du bandeau, et a aussi des limites : la perspective est parfois incertaine, on peut observer, en plus de l'inexactitude du nombre de trous de jeu sur les cromornes, que la viole de gambe est montée à l'envers, comme si son cordage était fait pour un gaucher, que son nombre de chevilles ne correspond pas à la facture du temps et que les trois notations musicales dans les livres de musique sont des musiques vocales, mais qu'on ne peut guère aller plus loin dans leur description.

Ce trophée d'instruments permet en tout cas de confirmer d'un seul regard la richesse de l'instrumentarium avec lequel intervient le serpent dans le contexte d'une cathédrale : basse de cromorne, dessus de cornet, luth, et basse de viole.

### *Des allégories de L'Air en forme de trophées*

Un an avant la confection du Graduel de Notre-Dame, en 1668, le roi passa commande à Jacques Bailly d'une page de titre ornée, peinte également sur parchemin, destinée à introduire les *Devises pour les Tapisseries du Roy où sont représentés les quatre Éléments et les quatre Saisons de l'Année*. Les textes sont écrits par Claude Perrault, François Charpentier et Jacques Cassagnes<sup>28</sup>. En haut à gauche de la composition (fig. 6) *L'Air* est représenté par un médaillon empli de nuages, surmonté par un aigle étendant ses ailes sur une trompette de la Renommée. Ce premier ensemble est placé au-dessus d'un orgue, d'une autre trompette garnie d'une bannière et de divers instruments à vent : un cromorne basse, un hautbois, une flûte à bec, dont on n'aperçoit que l'extrémité. Un serpent, couvert de son cuir noirci caractéristique, présente une branche d'embouchure et des trous de jeu relativement précis.

Ce surprenant trophée peint sur parchemin poursuit une tradition iconographique développée pour contribuer à la glorification royale dans la tenture les *Quatre Éléments* tissée aux Gobelins d'après les

25. Voir Joël DUGOT, *Les luths (Occident). Catalogue des collections du musée de la Musique (vol. 1)*, Paris, Cité de la Musique, 2006, p. 92 (Les cahiers du musée de la Musique 7), luth Jean Desmoulins, Paris, 1644.

26. Tilman MUTHESIUS, « Collichon, premier facteur de violes à sept cordes ? », *Musique-Images-Instruments*, 2 1996, p. 40-52. L'auteur identifiait le bois de caisse avec l'acajou. Une récente recherche à l'université de Montpellier a montré qu'il s'agirait d'un « acajou de Guyane » connu sous le nom de *Cedrela odorata*. Je remercie Joël Dugot pour cette information.

27. Florence GÉTREAU, « Les archets en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : quelques repères iconographiques », *Musique-Images-Instruments*, 4, 1999, p. 118-131.

28. Paris, BnF, département des Manuscrits, Ms. français 7819. Voir *Collections de Louis XIV : dessins, albums, manuscrits, op. cit.*, p. 238, n° 233 ; voir aussi Émilie HAMIKA et Marie-Pierre LAFFITTE, « L'enluminure tardive à Versailles », cat. exp., *Louis XIV. L'homme et le roi*, Nicolas MILOVANOVIC et Alexandre MARAL (éd.), Paris, Skira/Flammarion, 2009, p. 298, cat. 178.





6. Jacques BAILLY (1629-1679), Frontispice de *Devises pour les tapisseries du Roy*, où sont représentés les quatre Éléments et les quatre Saisons de l'année, gouache sur parchemin, 1668, Paris, BnF, département des Manuscrits, RC-C-13892.





7. Sébastien LECLERC (1637-1714) d'après Jacques BAILLY (1629-1679), inspiré du carton de Jean I LE FEBVRE (fl 1662-1700) d'après Charles LE BRUN, *Tenture des Éléments. L'Air*, estampe, 1668, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, AA-9-FOL, f° 4. Cliché BnF NB-C-172871.

cartons de Charles Lebrun, réalisée par l'atelier de Jean Lefebvre une première fois en 1666, et gravée par Sébastien Leclerc en 1670 et 1679 (fig. 7). Les bordures de *L'Air* sont un prétexte idéal pour rassembler une grande variété d'instruments à souffler. Elles sont riches d'enseignements pour connaître la typologie des aérophones à embouchure, à anches et à bec en plein règne de Louis XIV<sup>29</sup>. Placé en bas de la composition, le serpent, loin des bruits de guerre et de chasse, constitue un trophée avec plusieurs types de hautbois et de flûtes.

### *Des reliefs en pierre sculptés de chutes d'instruments pour la Chapelle royale de Versailles*

Dans une tout autre technique, avec de bien différentes proportions, j'aimerais maintenant m'attarder sur une autre source particulièrement féconde : celle des grands reliefs, formant huit chutes d'instruments, qui ornent la tribune de la Musique à la Chapelle royale de Versailles, de part et d'autre de son orgue. Ces chutes d'instruments ont été sculptées en demi-relief par six artisans, Jean de Lapierre, Jean de Dieu, Jean Voiriot, Nicolas Montéan, Pierre Varin et Denis Martin entre 1708 et 1709.

La monumentale monographie d'Alexandre Maral, consacrée à l'architecture et au mobilier de la chapelle, offre de nombreuses révélations sur ce programme ornemental :

29. B. HAYNES, *The Eloquent Oboe*, op. cit., p. 30-32.

*C'est à Lapierre, rétribué dès janvier 1708, que furent confiés plusieurs reliefs de la tribune de la Musique, dont un grand trophée d'instruments musicaux. Dans la mesure où les sculpteurs des six autres grands trophées de Lapierre furent rétribués par la suite, et pour un montant inférieur de cent livres par trophée, on peut supposer que Lapierre a eu pour mission de définir un modèle<sup>30</sup>.*

Maral reproduit dans son ouvrage le « Mémoire de la sculpture de deux groupes d'enfants et groupes de cheutes de trophées de musique faites de pierre de bon banc et banc royal faite au-dessus et dessous de l'imposte de chaque côté de la partie circulaire de la tribune de la chapelle neuve du chateau de Versailles par ordre de Monsieur Mansart [...] lesd. Groupes faits par Jean de Lapierre, sculpteur, en l'année 1708 »<sup>31</sup>.

Le texte de ce mémoire est loin d'être clair et il reste bien difficile de comprendre quelles chutes d'instruments sont finalement de la main de Lapierre ou de celle de ses collaborateurs. Lapierre ne semble pas avoir réussi à terminer l'ensemble des trophées dont il avait sans doute conçu la composition décrite ci-dessous, ce qui explique la confusion entre les motifs de plusieurs d'entre eux<sup>32</sup> dans le

30. Alexandre MARAL, *La Chapelle royale de Versailles. Le dernier grand chantier de Louis XIV*, Château de Versailles/Arthena, 2011, p. 62.

31. A. MARAL, *La Chapelle royale*, op. cit., p. 244, note 231. AN, O<sup>1</sup> 1784. Ce document est déjà mentionné dans les *Comptes des Bâtimens du roi*, éd. 1881-1901, V, col. 215.

32. Le *simballon* renvoie certainement à la cithare frappée appelé aussi à l'époque tympanon, cymbalum ou pantalon. Un

mémoire dont les sommes sont modifiées puisqu'il n'en réalisa semble-t-il, d'après le montant finalement payé, que deux. Alors que l'examen des trophées montre que six d'entre eux utilisent un motif de serpent, la mention de cet instrument n'apparaît qu'une fois dans le long mémoire de Lapierre :

*Premièrement. Un grand groupe (...) composé de deux enfants (...) tenans divers atributs de musique, assis sur un pied d'estail (...).*

*Plus, au-dessous de l'imposte qui porte led. groupe, est travaillé une grande cheutte de troffées de musique de quatorze pieds et demy de haut sur cinq de large, composée en deux groupes dont le premier est rempli d'une grande lire (une harpe) de cinq pieds de long enrichis de testes de chérubins, feuilles d'acantes, moulures et autres ornemens accoppagné de luts, bassons, aubois, flûtes et autres instrumens de musique enrichis de grandes branches de palmes, ainsi que d'une guirlande de fleurs qui entrelasse le tout depuis le haut jusques en bas. Le second groupe est composé d'une basse de violon avec son archet, de quatre pieds et demy de long. Accompagné d'un t{b}héorbe fort soigné,) de basson, flûtes, hautbois, livres de musique et autres instrumens enrichis de branches de lauriers et les intervalles desdits groupes sont remplis d'un simballon avec des branches de lauriers, ainsi que laditte guirlande de fleurs qui entrelasse le second groupe de trophées et va se terminer avec une grosse oupe à frange qui termine la liasse d'où est suspendu tout lesd. trophée et attachée à un gros bouton orné au haut de laditte ouvrage acompagné d'un grand neud de ruban en manière de draperie dont les bouts sont ornés de franges, le tout très richement travaillé et en perspective avec beaucoup de souin. Pour avoir fait lesd. ouvrages et les models requis, la somme de {1 700 livres : barré et remplacé par} 800 livres.*

*Plus un autre pareil groupe, haut de huit pieds et large de cinq, situé sur l'imposte du passage de la sacristie de la tribune, composé de deux enfants (...) tenant divers attributs de musique (...).*

*Plus, au-dessous de l'imposte qui porte led. groupe, est travaillé une grande cheutte de trophée de musique composé d'une grande harpe de cinq pieds de haut, orné d'une teste de chérubin et de feuillage très riche, groupé avec des violons, serpens, bassons, hautbois, livres et autres instrumens de musique enrichis de grandes palmes, branche d'oliviers et d'une guirlande de fleurs*

spécimen apparaît de fait sur le trophée que nous avons numéroté « 7 » et qu'Alexandre Maral ne donne pas à Lapierre alors qu'il est cité dans son mémoire.

*qui entrelasse led. groupe depuis le haut jusques en bas, le tout suspendu par une grande liasse ornée de frange, attachée à un bouton orné et le bas terminé par une houe de frange, led. groupe a huit pieds de haut et cinq pieds de large, le tout travaillé avec beaucoup de souin et d'exactitude, pour la somme de {1 050 livres : barré et remplacé par} 450 livres.*

*Total : {6 250 : barré et remplacé par} : 2 650 livres*<sup>33</sup>.

Pour essayer de débrouiller ce long mémoire, il faut le mettre en rapport avec l'« Estat général de la dépense faite pour la construction de la chapelle neuve [...] du château de Versailles depuis l'année 1689 [...] jusqu'à la fin de l'année 1710 » car il révèle que fut aussi payé à Lapierre « *Le mémoire de deux bas-reliefs d'enfans et trophées de musique entre les colonnes du chevet de la tribune, montant à la somme de 6 250 livres suivant le mémoire du sculpter et arrêté à celle de 2 650 livres (...)* »<sup>34</sup>.

Par ailleurs, fut payée à Monthéan, Voiriot, Dedieu, Varin, Bercher et Marin, la somme de 2 300 livres sur la base d'un « *mémoire de six bas-reliefs et six trophées de musique dans les intervalles des colonnes du chevet montant à 9 000 livres* »<sup>35</sup>.

Suivant notre schéma montrant l'emplacement et la composition de ces trophées en partant du sud<sup>36</sup> (fig. 8), nous pouvons observer que six d'entre eux (les trophées 2, 3, 4, 5, 6 et 8) comportent un motif de serpent (fig. 9a, c, d, e, f, g), ce qui souligne à quel point cet instrument devait être omniprésent dans la musique de la Chapelle.

Parmi les spécimens représentés, quatre ont au pavillon une virole de renfort ornée de motifs géométriques. Plusieurs ont aussi des bagues de renfort sur certains plis, également ornées. Enfin quatre

33. A. MARAL, *La Chapelle royale, op. cit.*, p. 336-337.

34. *Ibid.*, p. 360. AN, O<sup>1</sup> 1784.

35. *Ibid.*, p. 362. Voir aussi p. 244, note 232 : « Mémoire des ouvrages de sculpture fait en pierre de bon banc de la carrière royale au chevet de la chapelle du château de Versailles par l'ordre de Monseigneur le marquis d'Antin [...] par Dedieu, Voiriot, Monthéan, Varin, Bercher et Martin, sculpteurs », AN, O<sup>1</sup> 1784. *Comptes des Bâtimens*, éd. 1881-1901, V, col. 217 ; Marta-Mel EDMUNDS, *Piety and politics. Imaging Divine Kingship in Louis XIV' Chapel at Versailles*, Newark, Londres, University Press, 2002, p. 163.

36. Notre schéma est disposé en sens inverse des reproductions figurant dans l'ouvrage d'A. MARAL, *op. cit.*, p. 282, fig. 535 à 542. Nous avons en effet choisi de numéroter les trophées en les considérant de part et d'autre de l'orgue, et en partant du mur sud, à droite lorsqu'on regarde l'orgue.

Nord 8 Lapierre	7	6	5		4	3	2	Sud 1 Lapierre
Harpe Serpent Basson Violon Livre Hautbois Flûte à bec	Hautbois Harpe Basse de violon Hautbois Cornet  Flûte à bec Luth Flûte à bec ténor Flûte à bec basse Basson Simballon [Tympanon] Cymbales  Lyre Violon Flûte traversière Hautbois	Basson Livre Serpent  Flûte à bec Hautbois Luth Basse de violon  Trompette Taille de violon Livre Hautbois Triangle  Hautbois Flûte traversière Flûte à bec Hautbois	Hautbois Basse de cromorne Dessus de viole Luth  Harpe Serpent Dessus de viole Trompette  Hautbois Flûte à bec Flûte traversière	<b>ORGUE</b>	Trompettes Taille de violon Trompette  Harpe Serpent  Guitare Basson Hautbois Flûte à bec	Hautbois Luth Flûte traversière Hautbois Livre Flûte à bec  Flûte à bec Basson Hautbois Dessus de violon  Hautbois Flûte à bec Serpent Livre Hautbois Flûte à bec Flûte traversière	Hautbois Flûte traversière Basson Serpent Hautbois Livre Flûte à bec Flûte traversière  Basse de viole Hautbois Flûte traversière  Basson Livre Trompette Violon Flûte à bec  Hautbois Flûte à bec Flûte traversière	Harpe Hautbois Flûte à bec Basson Luth  Triangle Théorbe Basse de Violon Hautbois Basson Flûte traversière Livre
Maral Fig. 542	Maral Fig. 541	Maral Fig. 540	Maral Fig. 539		Maral Fig. 538	Maral Fig. 537	Maral Fig. 536	Maral Fig. 535
Gétreau Fig. 9a	Gétreau Fig. 9b	Gétreau Fig. 9c	Gétreau Fig. 9d		Gétreau Fig. 9e	Gétreau Fig. 9f	Gétreau Fig. 9g	Gétreau Fig. 9h

8. Schéma de la composition des chutes de trophées d'instruments, Chapelle royale de Versailles, reliefs de pierre de la tribune de la Musique.

présentent une sorte de feston (estampé au feu dans le cuir, comme sur les cornets du *xvi*<sup>e</sup> siècle ?) sur la courbe extérieure de l'instrument. Le cuivret est visible également plusieurs fois, mais pose presque toujours des problèmes de perspective aux sculpteurs. Par comparaison avec les modèles courants conservés, on voit combien les instruments de la Chapelle avaient fait l'objet d'un travail raffiné de la part des faiseurs.

Il faut aussi observer la grande variété des instruments regroupés ici autour du serpent. Il s'agit de différentes tessitures de violons et de viole, d'un luth et d'un théorbe, d'une guitare, d'un tympanon, d'une harpe, enfin de nombreux instruments à vent : flûte à bec, flûte traversière, différents modèles de

hautbois, bassons, trompettes, petites cymbales<sup>37</sup> et triangles.

Achevant de nous convaincre de la prédominance symbolique, mais aussi bien réelle, du serpent à la tribune de la Chapelle royale, la paroi Nord du soubassement de l'orgue, construit par Clicquot et

37. Dans le Journal concernant le gardemeuble de la couronne [...] Commençant le Deux janvier 1705 et finissant le 31 décembre 1710, nous avons trouvé la livraison « pour la nouvelle chapelle du château de Versailles », le 4 juin 1710 de « dix cymbales de cuivre jaunes, par Pezart » qui était fournisseur de dinanderie depuis 1685. AN, O<sup>1</sup> 3450, f<sup>o</sup> 2.



Tribuot en 1709-1710<sup>38</sup>, apporte sans aucun doute la plus magnifique représentation d'un serpent utilisé pour le service du roi (fig. 10)<sup>39</sup>. Ni le « Mémoire des ouvrages de sculpture en bois faits pour le service du roy [...] suivant les desseins et modelles de Monsieur de Coste [...] par Desgoules, Belan, Taupin, Legoupil et Lalande, sculpteurs, en l'année 1710 »<sup>40</sup>, ni l'état de son paiement<sup>41</sup> ne permettent de préciser l'identité du sculpteur qui œuvra pour ce panneau décoratif. Or, l'instrument présente une belle ornementation autour du pavillon, formée de lambrequins, ainsi qu'une bague de renfort avec des motifs de perles que l'on retrouve de manière simplifiée à l'extrémité la plus étroite de la perce où s'enfonce le cuivret. L'embouchure est légèrement tournée vers l'observateur, ce qui ne permet pas de déterminer avec précision ses caractéristiques.

### Lambris d'églises

Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) et Juste-Aurèle Meissonnier (1693-1750), perpétuent la tradition versaillaise<sup>42</sup> en réalisant vers 1730 pour la sacristie de l'église Saint-Sulpice à Paris un imposant panneau de chêne sculpté présentant une chute de trophées qui symbolisent les *Attributs de l'Église et du culte catholique* (fig. 11) parmi lesquels le serpent et deux livres de musique accompagnés d'un hautbois soutiennent les emblèmes de la papauté<sup>43</sup>. Le serpent dispose une fois encore d'une bague ouvragée autour de pavillon, comportant un chevron et une frise de fleurs à quatre lobes, ainsi qu'une ba-

gue dentelée renforçant le cuivret de l'embouchure. On retrouve la même qualité de détail dans les motifs d'ove ornant le pavillon et le bulbe supérieur du hautbois.

Le lambris qui orne le chœur de l'Église de l'Abbaye de Marmoutier (Bas-Rhin), et qui a été sculpté entre 1761 et 1768 montre cette fois un trophée entièrement composé d'instruments et comprenant un serpent et un basson ainsi que trois tailles de violon<sup>44</sup>.

### Gravures de mode et « Habit » de serpentiste

La très célèbre estampe de Nicolas de Larmessin (1684-1725), représentant l'*Habit de Musicien* (fig. 12), prend place dans une série de gravures de mode représentant les métiers de Paris<sup>45</sup>. Ces gravures, vendues rue Saint-Jacques, nous permettent de remarquer que l'encombrant serpent côtoie un autre instrument également peu maniable, utilisé à l'Écurie, mais aussi dans les couvents, la trompette marine. La feuille de musique placée sur le bras gauche du musicien près du violon porte pour titre : « Le Dieu des eaux ». Celle qui est au-dessus de l'épinette reproduit la notation d'une « Sarabande », mouvement de danse fréquent dans les suites pour clavier, tandis que celle qui est proche de la trompette marine est une tablature de luth ou de guitare. Aucun rapport, dans ces notations qui veulent symboliser les diverses formes musicales, avec la musique d'Église. Pour une fois, l'encombrement du serpent est un réel avantage pour le graveur qui cherche aussi bien des motifs « grotesques » et variés qu'une large couverture de sa planche.

À cet habit très connu, qui est le comble de la polyvalence instrumentale, on peut opposer un carreau de faïence de Rouen, conservé au musée Carnavalet à Paris, qui est sans doute contemporain (fig. 13).

38. Marina TCHEBOURKINA, « L'orgue de la chapelle royale de Versailles : à la recherche d'une composition perdue », *L'Orgue. Bulletin des Amis de l'orgue*, 208, 2007-IV, p. 3-112. AN, MC, I, 240, p. 4-17.

39. A. MARAL, *op. cit.*, p. 321, fig. 845.

40. AN, O<sup>1</sup> 1784. Mémoire publié partiellement par Jean-Marc BAFERT, « L'orgue de la chapelle du château de Versailles : glanes et images (1710-1937) », *L'orgue francophone*, 22/23, décembre 1997, p. 14-21.

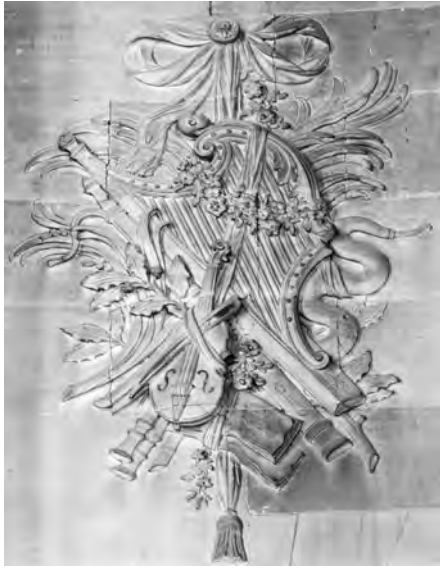
41. A. MARAL, *op. cit.*, p. 366. « Mémoire des ouvrages de sculpture en bois des portes de lad. Chapelle [...] du buffet d'orgue, des lambris de sacristie [...], montant à la somme de 113 571 livres », AN, O<sup>1</sup> 1784. Voir aussi dans son ouvrage la fig. 845.

42. A. MARAL, *op. cit.*, p. 109, fig. 169 et 170.

43. Émile MALBOIS, « Oppenord et l'église Saint-Sulpice », *Gazette des Beaux-Arts*, 1933, p. 34-46. Nous remercions par ailleurs Douglas Yeo de nous avoir procuré généreusement cette photographie.

44. Alphonse WOLLBRET, « Les boiseries du chœur de l'abbatiale de Marmoutier », *Société d'Histoire et d'Archéologie de Saverne et Environs*, 1958/1-2, p. 7-19 et « Propos sur les boiseries du chœur de Marmoutier », *Société d'Histoire et d'Archéologie de Saverne et Environs*, 1961/1-2, p. 30 ; Victor DELBA, « Notes sur le mobilier du chœur de l'ancienne église abbatiale de Marmoutier », *Pays d'Alsace*, 85, 1974/1, p. 13-15.

45. Paul AHNNE, *Les costumes grotesques et les métiers de Nicolas de Larmessin. xvii<sup>e</sup> siècle. Habits des métiers et professions*, Paris, Veyrier, 1974. COMPLETER avec la page. Voir aussi, parmi tant d'autres, les trophées d'instruments du buffet de l'orgue de l'église Saint-Éloi de Rouen.



9a. Jean de LAPIÈRE, *Chute d'instruments de musique*, Versailles, Chapelle royale, tribune de la Musique, huitième relief au-dessus de la porte de la sacristie.



9c, d. MONTHÉAN, et ses associés VOIRIOT, DEDIEU, VARIN, BERCHER et MARTIN, *Chute d'instruments de musique*, Versailles, Chapelle royale, tribune de la Musique, sixième et cinquième reliefs de part et d'autre de l'orgue en partant du Nord.





9e, f, g. MONTHÉAN, et ses associés VOIRIOT, DEDIEU, VARIN, BERCHER et MARTIN, *Chute d'instruments de musique*, *op. cit.*, quatrième, troisième et deuxième reliefs de part et d'autre de l'orgue en partant du Nord.





10. Jules DEGOULLONS, et ses associés Marin BELAN, Robert de LALANDE, André LEGOUPIL, Pierre TAUPIN, Versailles, Chapelle royale, tribune de la Musique, buffet de l'orgue (soubassement, côté ouest) de la Chapelle royale, tribune de la Musique, bois doré, 1708-1709.

Il est peut-être sorti des ateliers de Louis Poterat, qui exerça à Rouen avec des lettres patentes royales entre 1673 et 1696<sup>46</sup> et qui fut le seul employeur faïencier à cette époque. Ce carreau de faïence bleue montre un serpent en habit de ville. L'entourage du carreau, avec ses grandes fleurs de lys, doit-il nous rapprocher des officiers de la Chapelle royale ? Il est tentant de le suggérer. C'est en tout cas l'une des rares images d'un musicien en situation d'exécution sous l'Ancien Régime, avec le détail du para-

46. Chantal SOUDÉE LACOMBE, « L'apparition de la porcelaine tendre à Rouen chez les Poterat. L'hypothèse protestante ? », *Sèvres*, 2006, p. 29-35.

vent de la Fête Dieu, daté du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, conservé au musée du Vieil Aix<sup>47</sup>.

### *Images commerciales d'éditeurs et de marchands*

Le serpent apparaît d'autre part dans des frontispices d'éditeurs et dans des images publicitaires diffusées par les marchands de musique.

En voici quelques exemples, une recherche systématique promettant sans doute de réserver quelques nouvelles surprises. Le frontispice de Claude Roussel (1655 ?-172 ?) pour les *Motets Melez de Symphonie* de Marc-Antoine Charpentier (1643-704), publiés à Paris chez Jacques Edouard en 1709 (fig. 14), utilise le même cartouche qui



11. Gilles-Marie OPPENORD (1672-1742) et Juste-Aurèle MEISSONNIER (1693-1750), *Attributs de l'Église et du culte catholique*, lambris de bois sculpté en demi-relief, ca. 1730, sacristie de l'église Saint-Sulpice à Paris, détail.

47. Voir la fig. 2 dans l'article de Cécile Davy-Rigaux. Pour voir une reproduction du paravent dans son entier, voir Luc-Charles DOMINIQUE, *Les Ménestriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, planche entre les p. 176 et 177.



*Habit de Musicien.*  
 « À Paris, Chez N. de Larmessin, Rue S. Jacques, à la Poinne d'Or. »  
 « Gravé par Prual de Roy. »

12. Nicolas de LARMESSIN (1684-1725), *Habit de Musicien*, estampe, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Oa-60-Pet. fol.

avait orné, trois ans auparavant, la page de titre du *Premier livre de pièces de clavecin* de Jean-Philippe Rameau. Il sera réutilisé en 1713 pour la tragédie en musique *Médée et Jason* de Jean-François Salomon (1649-1732). Il propose un trophée d'instruments à vent où le serpent est placé aux côtés d'une trompette et d'un cor de chasse, d'une basse de viole, d'un violon, d'une guitare, d'un théorbe et d'un luth, et de hautbois et flûte, qui rappellent fortement les ensembles présents sur les trophées de la Chapelle royale. Cette variété instrumentale doit permettre à un même cartouche de porter le titre de musiques profanes ou religieuses fort diverses. Un autre frontispice, beaucoup plus luxuriant puisqu'il insère un orgue, un grand clavecin à deux claviers et une partie des instruments de la Chapelle a été gravé par la Demoiselle Louise Roussel à Paris en 1723 pour le *Premier Livre de Sonates à violon seul et la basse continue dédiées à Monsieur de Francine*, composées par François Bouvard (1683 ?-1760). Le serpent côtoie

ici la trompette marine, une musette de cour, un cromorne basse (?), des timbales et un tambour<sup>48</sup>.

Une enseigne de marchand de musique et d'instruments, en bois peint et en trois dimensions, conservée au musée de la Musique (fig. 15), est plus surprenante. Elle donne à voir un serpent très stylisé. Tenter de la dater n'est d'ailleurs pas chose aisée. Le basson est un modèle à clefs (une seule est visible) qui peut avoir été construit autour de 1700. Le violon pourrait être une quinte compte tenu de ses proportions. L'archet est-il vraiment à bouton sachant que le système à vis n'apparaît dans les documents d'archives et les sources visuelles qu'après 1740<sup>49</sup>? Quant au hautbois, il a encore une fontanelle, détail

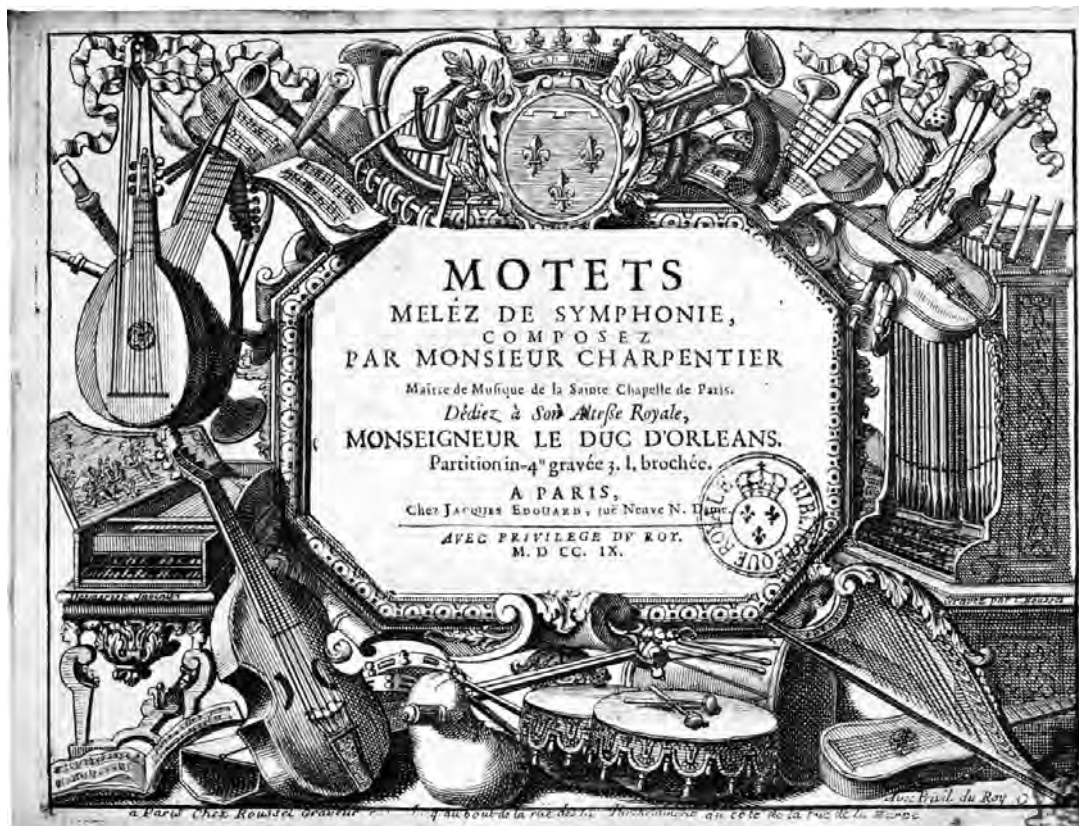


13. *Serpentiste en habit de ville*, carreau de céramique de Rouen, fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, musée Carnavalet.

48. Cf. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90580480>.

49. F. GÉTREAU, « Les archets en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *op. cit.*





14. Claude ROUSSEL (1655 ?-172 ?), frontispice pour les *Motets Melez de Symphonie* de Marc-Antoine Charpentier (1643-704), Paris, Jacques Édouard, 1709, Paris, BnF, département de la Musique, Vm<sup>1</sup>-1137.

qui renvoie à l'unique modèle conservé du facteur parisien Dupuis, actif dans les dernières décennies du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>. Mais la facture en est trop rustique pour permettre une analyse précise et donc une datation. Toutefois, alors que cette enseigne était datée jusqu'ici de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, nous la croyons cependant bien antérieure.

Un cartouche de marchand de musique, gravé par Christophe Guérin (1758-1831) d'après Joseph Melling (1724-1796), montre une devanture remplie d'instruments (fig. 16). Les cors d'orchestre à trois enroulements sont à l'honneur, la contrebasse et la nouvelle harpe à pédales aussi. Au fond de la devanture on aperçoit un basson et un serpent qui peuvent évoquer la musique d'Église tout autant que la musique militaire. Sur un pianoforte, une mandoline



15. Anonyme, [enseigne de marchand de musique et d'instrument], France, ca. 1700, bois découpé, Paris, musée de la Musique, inv. E. 996.15.1.

50. Voir B. HAYNES, *op. cit.*, p. 30-33 : « The Protomorphic hautboys » et Philipp T. Young, *4900 Historical Woodwind Instruments*, Londres, Tony Bingham, 1993, p. 67.



montre aussi combien tous ces nouveaux venus symbolisent les pratiques à la mode. Pour essayer de dater ce document, il convient de déchiffrer les titres qui se trouvent sur les tiroirs de musique. On peut lire *Quatuor de Boccherini* (les premiers édités à Paris le sont en 1767)<sup>51</sup> ; *Symphonies de Haydn* (les premières sont imprimées dans la capitale en 1769)<sup>52</sup> et *Opéra de Gluck* (son *Alceste* est disponible chez le Sieur Marchand en décembre 1776)<sup>53</sup>. Ce cartouche commercial est donc à situer après cette date. Ses motifs semblent corroborer la planche, gravée par Robert Bénard (1734- 1786), pour *l'Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie*, le supplément à *l'Encyclopédie* de Diderot imprimé en 1785 par Charles Joseph Panckoucke (1736-1798). Intitulée *Luthier, Ouvrages et outils*, cette illustration montre

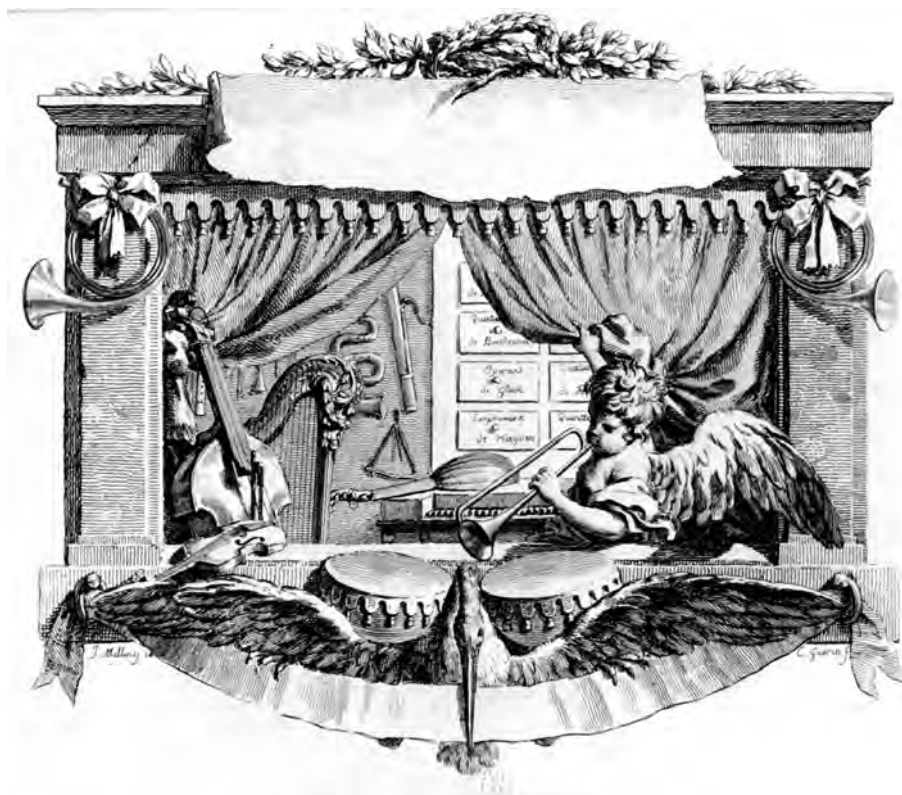
un serpent suspendu au fond de l'atelier. Pourtant aucun inventaire d'atelier parisiens de facteur d'instruments du XVIII<sup>e</sup> siècle ne mentionne de serpent, que ce soit dans la boutique ou dans le stock des artisans<sup>54</sup> et aucune annonce de vente d'instrument n'en propose<sup>55</sup>.

Alors que le serpent reste quasi introuvable au Conservatoire – comme le montre dans ce volume Frédéric de La Grandville –, il semble en revanche contribuer à la parfaite éducation des jeunes aveugles, comme l'atteste ce frontispice maçonnique (fig. 17) destiné à la *Notice sur l'instruction des jeunes aveugles* publiée par Sébastien Guillié (1780-1865) publié à Paris en 1819. Il est rempli de symbolisme éducatif et parfaitement au goût du jour :

le chapeau chinois placé derrière le jeune homme évoque bien sûr les musiques militaires de l'Empire, au même titre que la harpe à pédales qui fit l'ornement des demeures impériales et royales. Le serpent est placé non loin d'un tambour militaire, cette proximité indiquant cette autre fonction de l'instrument loin de l'Église.

*Imagerie révolutionnaire : allégorie de la concorde*

L'imagerie révolutionnaire est elle aussi porteuse d'un symbolisme social univoque. On remarquera que le Tiers état joue du violon, instrument



16. Christophe GUÉRIN (1758-1831) d'après Joseph MELLING (1724-1796), *Étiquette de marchand de musique*, après 1776, Paris, musée du Louvre.

51. Voir Anik DEVRIÈS-LESURE, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Catalogue des annonces, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 57-58.

52. *Ibid.*, p. 248-251.

53. *Ibid.*, p. 217.

54. Sylvette MILLIOT, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société française de musicologie, 1970.

55. Eugène de BRICQUEVILLE, *Les ventes d'instruments de musique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fischbacher, 1908.

qui malgré sa carrière à la cour des Rois de France, continue d'être associé avec les ménestriers de village. La noblesse, parce qu'elle fait carrière dans l'armée, dispose de « *l'éloquent hautbois* » (comme dirait Bruce Haynes), lequel est associé à la Grande Écurie du Roi, tandis que l'Église se voit ici symbolisée une fois encore par le serpent.

Ces images répétitives et stéréotypées ressassent un désir improbable d'harmonie, sur un ton encore conciliateur avant que la rupture ne soit consommée. Dans *Le Concert* (fig. 18), le commentaire est très moral : *Sachons nous accorder, et banissons l'envie, Pour jouir des plaisirs de la bonne harmonie*. Une variante également anonyme, titrée *Bon nous voilà d'accord*<sup>56</sup> est déjà graphiquement plus édulco-



*Le Concert.*

*Sachons nous accorder, et banissons l'envie ;  
Pour jouir des plaisirs de la bonne harmonie ;*

18. Anonyme, *Le Concert*. *Sachons nous accorder*, estampe, 1789, Paris, coll. Prouté.



17. Frontispice de la *Notice sur l'instruction des jeunes aveugles* de Sébastien GUILLIÉ (1780-1865), Paris, Imprimerie des enfants aveugles, 1819, BnF.

56. Eau-forte en couleur, 1789, Paris, BnF, Estampes, Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870. Vol. 12 (pièce 1934-2080). 2051. IFN-694 3280.

rée mais moins expressive. Enfin dans *Le Concert*, *L'Essentielle est d'accorder nos instruments pour que l'harmonie produise son effet*<sup>57</sup> (fig. 19), le motif est inversé et ses qualités graphiques encore atténuées. Si le commentaire insiste sur les instruments, le message reste bien stéréotypé.

*Serpentiste de cathédrale, de grande paroisse et de village*

Si la pratique du serpent à l'Église s'est faite plus discrète au plus fort de la Révolution et de la Convention, les églises sont à nouveau autorisées à ouvrir le 31 mai 1795 à Paris. Elle le seront d'autant plus après le coup d'état royaliste du 18 Fructidor an V [4 septembre 1797] jusqu'au Concordat de 1802. Témoignant de la reprise des grandes cérémonies religieuses, la *Procession à Saint-Sulpice* peinte par Pierre-Joseph Bazin (1797-1866) en 1816 est conservée encore aujourd'hui dans la maison paroissiale de l'église Saint-Sulpice à Paris (fig. 20). Dans l'architecture imposante de l'église ce tableau offre tous les détails d'une cérémonie officielle où l'on remarque deux serpentistes parmi les

57. Eau-forte en couleur, 1789, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, QB-1 (1789)-FOL.





19. Anonyme, *Le Concert*. *L'Essentielle est d'accorder nos instruments pour que l'harmonie produise son effet*, eau-forte en couleur, Paris, BnF, Estampes, QB-1 (1789)-FOL.



20. Pierre-Joseph BAZIN (1797-1866), *Procession à Saint-Sulpice*, huile sur toile, 1816 ?, détail, Paris, maison paroissiale de l'église Saint-Sulpice, par courtoisie de Douglas Yeo.





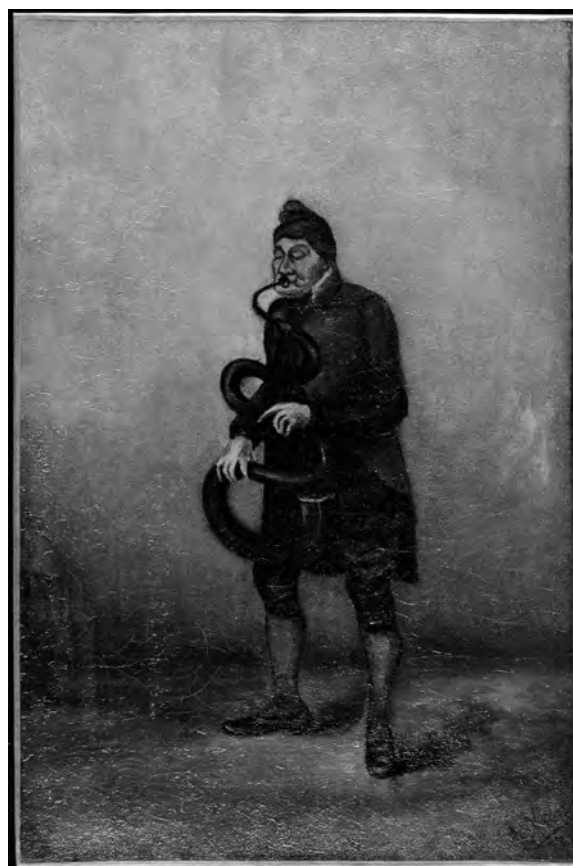
21. *En Normandie. Le serpent du village*, carte postale, coll. part.

officiants en surplis. Elève d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824), Bazin se spécialise dans la miniature et développe une peinture commémorative et finement descriptive, comme en témoigne la *Création de la Maison d'éducation de la Légion d'Honneur* peinte en 1811. En 1824, il poursuit dans cette veine en représentant *La communion de la Reine à la Conciergerie*.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'estampe diffuse des images parfois un peu naïves mais aujourd'hui riches d'enseignements comme celle de Charles Wild, réalisée vers 1826 lors de son passage à la Cathédrale d'Amiens<sup>58</sup>.

58. Voir l'article de Cécile DAVY-RIGAUX, « 'Jouer le plainchant' : le serpent à l'unisson de la voix des chantres dans la France d'Ancien Régime » dans ce volume (fig. 7a, 7b et 7c).

Dans les églises de village, la pratique du serpent se poursuit également mais avec bien moins de solennité (fig. 21 et 22). Que ce soit la peinture populaire ou la photographie régionaliste diffusée par la carte postale<sup>59</sup>, ces images, que l'on peut opposer aux caricatures qui leur sont contemporaines (voir les articles d'Hervé Audéon et Cécile Davy-Rigaux) confirment le maintien jusqu'à la première guerre mondiale de cette figure villageoise pluri-centenaire.



22. Anonyme, *Le joueur de serpent*, huile sur toile, XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, E.983.1.1.

59. *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*, cat. exp., Paris, Musée national des Arts et Traditions populaire, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980, p. 145, reproduit et 146, n° 269.

### *Dernier Souffle*

Notre essai de typologie montre que l'art savant prédomine avant 1789 tandis que l'imagerie populaire diffuse au siècle suivant des modèles plus simplistes, ce qui peut donc être compris comme un

symptôme – même en se restreignant à l'Église – des multiples fonctions musicales et sociales de l'instrument au cours de sa trajectoire.

Cependant le serpent n'a-t-il pas commencé à rendre son dernier souffle lorsque le reptile reprit ses droits et que sa rage (fig. 23) s'abattit sur la France ?



23. *La Rage souffle par sa bouche et l'Enfer est dans son cœur*, estampe en couleur, ca. 1790-1793, Paris, musée Carnavalet.